

О. А. Исаева

Раннее творчество Ч. Кондера в контексте художественной практики «Гейдельбергской школы»

Творчество австралийских художников мало изучено за пределами Австралии. Это касается и феномена «Гейдельбергской школы», в творчестве художников которой выразилось национальное своеобразие австралийского импрессионизма. В статье рассматривается раннее творчество Чарльза Кондера, одного из наиболее ярких представителей «Гейдельбергской школы», выявляются характерные особенности его творческой манеры.

Ключевые слова: импрессионизм, пленэризм, Гейдельбергская школа, художники Австралии, австралийский импрессионизм, изобразительное искусство

Olga A. Isaeva

Early works of Charles Conder in art context of «Heidelberg School»

Artistic practice of Australian Impressionism is one of the lacunae in the history of art. In the Russian art studies this phenomenon is almost completely overlooked. The paper proposes a review of the work of Charles Conder as one of the most prominent representatives of the so-called «Heidelberg School» or association of Australian impressionist artists.

Keywords: impressionism, plein air, Heidelberg School, Australian artists, Australian Impressionism, fine art

Изобразительное искусство Австралии конца XIX в., также известное как «австралийский импрессионизм», представляет собой интересное и сложное явление. В Австралии его эволюция и проблематика изучены широко, за пределами страны (исключая немногочисленные публикации австралийских же исследователей) к его проблемам и процессам почти не обращались. То же можно сказать об освещении австралийских художественных практик в российском искусствознании¹. Такое сложное явление в австралийском искусстве XIX в., как «Гейдельбергская школа», за пределами самой Австралии также не изучалось. В то же время феномен «Гейдельбергской школы», или австралийского импрессионизма, представляет собой интереснейшую научную задачу, особенно при контекстуальном рассмотрении в рамках мирового художественного процесса конца XIX – начала XX в.

«Гейдельбергская школа» – художественное движение, которое развивалось в Австралии в конце 1880–1890-е гг. К нему относят творчество мастеров, первоначально начавших писать на пленэре в Гейдельберге, пригороде Мельбурна, затем движение распространилось на другие пленэрные лагеря художников близ Мельбурна и Сиднея. Название движению было дано мельбурнским художественным критиком Сидни Дикинсоном в июле 1891 г. после обзора произведений, созданных Артуром Стриттоном и Уолтером Уизерсом на натуре в Гейдельберге и его окрестностях². Ключевыми фигурами школы сейчас называют также Тома Робертса, Чарльза Кондера и Фредерика Мак-Каббина, хотя список

примыкавших к ним мастеров и просто последователей несколько шире.

Художественную практику «Гейдельбергской школы» часто отождествляют с явлением импрессионизма. Так, в работах австралийских исследователей Ли Эстбери, Норта Колфилда, Алана Мак-Каллоха, Терренса Лейна живопись художников «Школы» рассматривается именно в импрессионистическом ключе. Внимательное рассмотрение творчества главных участников «Гейдельбергской школы» показывает, что формирование идей и творческих методов «гейдельбергцев» начинается с конца 1880-х гг., название дано в 1891 г., в то время как Джон Ревалд конец «классического» импрессионизма относит уже к Восьмой импрессионистической выставке (1886)³. Географическая отдаленность Австралии от сцены актуальных художественных практик, таким образом, ставила ее художников изначально в ранг всего лишь последователей. М. Герман вводит импрессионизм в еще более узкие рамки, не как транснациональное явление, но как французское, локализованное во времени и пространстве⁴. И все же, на вопрос, является ли творчество «гейдельбергцев» импрессионизмом или это национальное движение, вобравшее лишь определенные черты французского импрессионизма, – австралийские исследователи отвечают осторожно, но довольно однозначно. При этом у истоков «Школы» часто ставят Луи Бювело (1814–1888), чьи основные работы вызывают в памяти творчество «барбизонцев», но и Том Робертс, и Фредерик Мак-Каббин в указанные годы

создавали произведения, которые мало связаны с импрессионистической традицией. Первый писал программные работы патриотического и даже официозного образца («Открытие первого парламента Содружества Австралии», «Золотое руно»), картины из жизни австралийских переселенцев и овцеводов, которые трудно отнести к импрессионистическим не только по сюжету, но даже по исполнению. Второй большую часть работ посвятил бытописательству простых людей в натуралистическом ключе в духе Жюль Бастьен-Лепажа или маккьяйоли, добавляя, впрочем, ноты пасторальности либо откровенного сентиментализма. В работах почти всех главных участников движения присутствует сюжетность, чувствуется социальный подтекст, нехарактерный для импрессионизма, если не в раннем, то в позднем творчестве, как это произошло с «гейдельбергерцем» Артуром Стритонем. В то же время параллельно этим «большим» произведениям все названные художники уделяли много внимания работе на природе, в тех самых пленэрных лагерях, выбирая самые живописные местности в долинах рек и на юго-восточном побережье. Рассматривать «Гейдельбергскую школу» как явление австралийского импрессионизма следует, главным образом, в области пейзажной живописи, где демонстрируются черты импрессионистических поисков, сравнимых с достижениями французской школы. Еще один фактор, который мог заставить большинство австралийских исследователей воспринимать «Гейдельбергскую школу» как транснациональное явление импрессионизма – то, что значимая выставка основных ее представителей «9 на 5», состоявшаяся в августе 1889 г. на афише была обозначена ими самими как «Выставка импрессионистов»⁵. Автор афиши, Чарльз Кондер, не только является одной из ключевых фигур «Гейдельбергской школы». В его живописном наследии сложность художественного явления австралийского импрессионизма выразилась в полной мере, именно поэтому творчество Чарльза Кондера заслуживает отдельного рассмотрения.

Кондер родился и окончил школу в Англии, и когда встал вопрос о дальнейшем его образовании, 15-летний Чарльз выразил желание стать художником. Отец отказал ему и отправил к дяде в Австралию, постигать ремесло землемера. Именно этот факт оказал неоспоримое влияние на юношу⁶: за два года он объездил Новый Южный Уэльс, создавая бесчисленные зарисовки непривычных ему ландшафтов, прежде чем попасть в Сидней. В Сиднее в 1880-е гг. были сконцентрированы лучшие творческие силы, включавшие как урожденных австралий-

цев, так и выходцев из США, Англии, Франции, Италии, Германии и т. д. Преобладали среди них художники-графики, а творческими площадками служили газеты и журналы («Иллюстрированный Сидни Ньюс», «Сидни Мэйл», «Сентениал Магазин», «Пикчурск Атлас оф Австралазия»). Превалирование графики сообщило художественной среде Сиднея особый характер, когда все непосредственное, злободневное и часто дерзкое предпочиталось историческому и возвышенному.

Результаты творческого рвения Кондера были впечатляющими: первая его подписная работа маслом «Шихтовый двор близ Джамбуру» датируется 2 декабря 1886 г., и спустя всего месяц художник был принят в «Художественное общество Нового Южного Уэльса», оставив профессию землемера. Уже тогда проявился иронический склад ума Чарльза Кондера – он добавил орудие своей недавней профессии на картину, написав «Пейзаж с теодолитом» (1887), а портрет своего друга Тома Робертса «Импрессионист» обрамил измерительной планкой геодезиста. По счастью, его дядя не стал препятствовать юному таланту и даже тайно приобрел пейзаж «Отлив на реке Хоксбери» с выставки 1887 г. Парадоксально, но Кондер лишь после первых успехов на выставках начинает получать профессиональные знания живописца, посещая занятия в субботних классах А. Дж. Делайна (прошедшего школу в Париже). Традиции пленэризма завоевали позиции в австралийской художественной практике много позднее, чем в Европе. Это видно по ранней живописи Тома Робертса и особенно Фредерика Мак-Каббина, однако именно эти художники и начали реформу австралийского изобразительного искусства. Чарльз Кондер не имел доступа к знаниям Робертса и Мак-Каббина, полученным ими в художественной школе при Национальной галерее Виктории. Каждодневная практика позволила Кондеру выработать свой собственный стиль – сочетание живописи «от пятна» с вниманием к деталям (почерпнутое им из опыта иллюстратора), но непреходящее визуальное остроумие отличало его от коллег. Первые публикации Кондера происходят именно из субботних классов Делайна, – это рисунки, сделанные во время путешествия вместе с Делайном по самым живописным океанским побережьям близ Сиднея⁷. Свою следующую натурную поездку он предпринял в Ричмонд и Хоксберри, области к северо-западу от Сиднея, и эта поездка была задокументирована им в небольшом переплетенном блокноте акварельными эскизами, с подписями, датами и адресами, начиная с 17 мая 1887. Изучение этих акварельных дневников вкупе с работами маслом, сделанных в это же самое время, может дать довольно четкое представление о качественных методах работы

Чарльза Кондера. Например, маленькая акварель коттеджа с крутым наклоном крыши, трубой на одном конце, окруженной забором и несколькими купами деревьев, обозначен как «Коттедж на выгоне в Ричмонде». Тот же коттедж, только показанный с противоположной стороны, изображен на правой стороне панели более позднего этюда маслом, известного под названием «Чаепитие» (ок. 1887), где под грозовым небом молодая девушка в белом кормит домашнюю птицу. Несколько неловкое обращение с масляной живописью и довольно неуклюжие формы дают основание предположить, что работа относится к 1887 г., а не 1888, и, вероятно, написаны с натуры, а второстепенные фигуры добавлены уже позднее, что в общем-то было довольно характерно для творчества Кондера⁸.

Кондер применял подобный композитный метод работы на протяжении 1887 г. и в 1888 г. Так, например, в работе «Тенистая лощина на пыльной дороге» (1887) (ранее известной как «Грот в Хоксбери»), он использовал эскиз, названный им «Английская церковь» и опубликованный в тех же «Зарисовках в Ричмонде и Хоксбери», для верхней половины работы, но ниже по склону он изобразил сцену отдыха на берегу реки, причём ни склон, ни берег не являются географически точными. Довольно темный насыщен своеобразным стаффажем – парусные лодки, передвижная купальня на колесах, гуляющие пары, на переднем плане изображена женщина с зонтиком-парасолем; и только несколько ярких пятен, красного (зонт) и белого (парус и облако), призваны облегчить и разбавить темную, плотную живопись. В целом Кондер вынес на суд публики восемь видов Сиднея и его окрестностей в 1887–1888 гг. Однако после появления работы «Воспоминания о Виндзоре», созданной в мае 1888 г., в творчестве Чарльза Кондера происходит резкий поворот, завершающий этап его ранних экспериментов. Возможно, дискуссии с обучавшимся в Королевской академии Томом Робертсом и посещение Сиднея осенью 1888 г. подтолкнули Кондера заново сосредоточиться на получении профессиональных навыков живописца. Вместе они писали пейзажи Куги, избрав в качестве натуры виды с северного мыса, – это этюд «Залив Куги» и «Воскресный этюд в Куги».

Знакомство с Дж. Нерли, учеником художника маккьяйоли Дж. Фаттори, обогатило Кондера новым методом пленэрных этюдов с использованием панелей негрунтованного дерева. Эти этюды, известные как «*maschie*» («впечатления от природы»), исполнялись часто с использованием тона древесины как объединяющего колористического фактора. Кондер в свою очередь пригласил Нерли на пляж Бронте писать этюды для живописной сессии в честь дня рождения королевы Виктории. Они сделали несколько

зарисовок маслом, которые были представлены на выставке Художественного общества в сентябре. В работах Кондера «В Бронте. День рождения королевы» и «Пляж Бронте» по сравнению с его прежними живописными опытами заметна новая, осветленная палитра и зрелая композиция. Это видно в отходе от сильно пропитанных маслами, пастозных работ, – теперь краска наносится тонко на деревянные панели или картон. Новизна проявляется и в быстро нанесенных горизонтальных плоскостях, разбиваемых лишь немногочисленными крошечными фигурами, далекими скалами и, в случае с «Пляжем Бронте», скоплением из морских водорослей и скрученных ветвей на переднем плане. В этих работах заметно определенное влияние живописного метода маккьяйоли, – а именно требование художественной лаконичности и минимума средств выразительности. Новый стиль и палитру Кондер довел до совершенства в том же году в Мельбурне в работе «Воскресенье в Минтоне». Композиционно пирс разделяет работу на неравные части по горизонтали: на переднем плане сияет белый песок австралийского побережья, выше переливается светом чистое небо, на пирсе и на самом пляже легкими, «наметочными» мазками изображена гуляющая публика, растворенная в полном блеска воздухе. Кондеру удалось великолепно передать дыхание океана, ту атмосферу, которая отличает собственно австралийскую живопись этого периода от множества европейских примеров.

Весь август 1888 г. Кондер продуктивно провел в Ричмонде. Первым большим холстом была, вероятно, работа «Все на садовую ярмарку», где Кондер сам себе бросает вызов в изображении острой перспективной линии, ведущей к пурпурным холмам Террасы. Довольно смелое сочетание пурпура и золота в палитре напоминает отчасти высокую тональность цветовых предпочтений Эштона. Ричмондские полотна подчинены пленэрному кредо Эштона, опубликованного в журнале «Сентениал»⁹, где он советует художникам работать «из первых рук», рисовать повседневные сцены и выбирать «пейзажи, которые очаровывают глаз». Кондер пишет еще несколько работ под воздействием кредо Эштона, но сопротивляется при этом традиционной изобразительности. Для Кондера натура – основа для создания принципиально нового. Жертвывая буквально в пользу богатого воображения, начатое на пленэре он заканчивает в мастерской, добавляя детали по своему усмотрению.

Как хороший пленэрный художник, Кондер подчеркивает главенство особенного, а не общего. В отличие от приглашенных работ Эштона, Кондер показывает пространство, «перебитое»

веретенообразными деревьями, заросшее дикими травами, огороженное кривыми заборами, с блуждающими фигурами и бессистемно разбросанными сельскими постройками. В живописи его привлекает не гармония и упорядоченность, его идея пасторального шарма граничит с хаосом. Он восхищается заброшенной фермой в работе «Ранний вкус к литературе», где на переднем плане изображено опрокинутое ведро с молоком, теленок жует оставленный без присмотра журнал; плуг лежит заброшенный на окраине неухоженного фруктового сада в «Весне», и, наконец, истинный хаос¹⁰ иронично показан в «Ферме. Ричмонд».

В то время как ричмондская ферма и ее обитатели обеспечили стимул для воображения Кондера, его способность иронически переработать обыденную натуру в остроумное и привлекательное изображение еще раз выявила его насмешливый гений. Помимо заслуженного успеха, в образе запущенного сада он нашел мотив, который преследовал его на протяжении всей карьеры живописца: недолгую красоту весеннего цветка как символа преходящей красоты.

В будущем Кондер использовал этот мотив в различных вариациях, но в Ричмонде, в окружении собратьев, пропитанных иллюстративностью и повествовательностью, он сумел избавиться от «рассказывания историй» лишь в одной работе, «Цветы Геррика» (ок. 1888), названной так по строкам стихотворения Роберта Геррика. В этой небольшом картоне стаффаж – фигурки кавалера и его дамы – вынесен к левому обрезу картины, что само по себе привлекает внимание, истинными же героями являются весенние травы и розовые цветы на элегантно изогнутых ветвях на фоне серо-зеленого неба, которые предполагают настроение, а не рассказ. Под этим названием работа была показана на легендарной выставке «9 на 5», а строки из короткого стихотворения Геррика: «Зачем так быстро вам, цветы, с деревьев опадать?» стали в конечном итоге эстетическим кредо Чарльза Кондера¹¹. Озвученные в названии, эти строки ознаменовали появление нового художника, того, кто отказался от повествовательной живописи и двинулся в направлении нового искусства – намека и нюанса, поэзии и настроения.

Несмотря на появление новых черт творчества, этюдные и большие произведения Чарльза Кондера продолжали формировать само явление австралийского национального пейзажа. Созданные им либо на пленэре, либо с использованием натуральных зарисовок, они отражали особенности юго-восточного побережья Австралии, где и была локализована «Гейдельбергская школа». Среди художников «Школы» особенно-

сти творческой манеры Чарльза Кондера наиболее последовательно включали импрессионистические черты, хотя «Гейдельбергскую школу» однозначно отождествлять как импрессионистическую и вообще оценивать как целостное явление представляется неверным. В то же время при рассмотрении изобразительного наследия мастеров, традиционно включаемых в ее число, при видимом расхождении в манере их живописного самовыражения, их объединяет высокая доля натурной пейзажной живописи, тот импрессионистический, по словам М. Германа, «культ пленэра»¹².

Именно Чарльз Кондер явился одним из немногих живописцев «Гейдельбергской школы», кто работал в независимой манере, присущей импрессионистам, с неизменной доминантой пленэра, объединяя этюд и картину. В его раннем, австралийском, творчестве в полной мере отразились новые черты творческой свободы, которые он выражал в особенной цветосветовой драматургии, в той «непосредственной манере видения»¹³, что отвечает художественным принципам импрессионизма.

Примечания

¹ Прокофьев О. Искусство Австралии // Всеобщая история искусств. М.: Искусство: Акад. художеств СССР, 1965. Т. 6. С. 403–408; Громов Н. Н. Анзаки – герои битв и жертвы политики: образ австралийского солдата в произведениях искусства // Тр. СПбГУКИ. 2008. Т. 178. С. 29–34.

² Clark J., Whitelaw B. Golden summers: Heidelberg and beyond. Sidney: Intern: Cultural Corporation of Australia, 1985. P. 12.

³ Ревалд Дж. История импрессионизма. М.: Аванта+: Аст, 2011. С. 412.

⁴ Герман М. Ю. Импрессионизм: основоположники и последователи. М.: Азбука, 2017. С. 6.

⁵ Lane T. The 9 by 5 impression exhibition – the challenge of the sketch // Australian impressionism. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007. P. 112.

⁶ Galbally A. Portrait of the surveyor as a young artist // Ibid. P. 76.

⁷ Galbally A. Charles Conder: the last bohemian. Melbourne, 2002. P. 46.

⁸ Eagle M. The oil painting of Charles Conder in National Gallery of Australia. Canberra, 1997. P. 13.

⁹ Ashton J. An aim for Australian art // Centennial magazine. 1888. Vol. 1, № 1, Aug. P. 30.

¹⁰ «Ночной кошмар фермера». См.: Galbally A. Portrait of the surveyor as a young artist. P. 78.

¹¹ Gott T. Charles Conder, Arthur Streeton and problem children of Australian impressionism // Australian impressionism. P. 249.

¹² Герман М. Ю. Указ. соч. С. 7.

¹³ Там же.